



—
Luoghi dell'abitare,
immaginazione
letteraria
e identità romana
Da Augusto ai Flavi



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

52

SEMINARI
E CONVEGNI

*I contributi compresi in questo volume sono stati presentati
al convegno "La casa, il palazzo, la villa. Luoghi dell'identità
nella letteratura dell'età augustea e della prima età imperiale"
Scuola Normale Superiore
Università degli Studi di Firenze
24-26 novembre 2016*

Luoghi dell'abitare, immaginazione letteraria e identità romana

Da Augusto ai Flavi

a cura di
Mario Citroni
Mario Labate
Gianpiero Rosati



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

© 2019 Scuola Normale Superiore Pisa

ISBN 978-88-7642-673-5

Indice

Introduzione	7
<i>Casa</i> : the poets and the peasant's hut ANDREW WALLACE-HADRILL	19
Die <i>casa Romuli</i> in der augusteischen Literatur: Zur aitiologischen Konstruktion von <i>lieux d'identité</i> CHRISTIAN BADURA	37
La casa vitruviana fra precettistica e realtà sociale ELISA ROMANO	63
La casa di Trimalchione e il suo padrone MARIO LABATE	81
La rappresentazione del palazzo imperiale, e la sua designazione come <i>palatium</i> , nei testi letterari latini da Augusto ai Flavi MARIO CITRONI	105
Building the Sublime Emperor in «A More Vertical Rome» SIOBHAN CHOMSE	161
Gli <i>horti</i> di Mecenate e il circolo dei poeti augustei FILIPPO COARELLI	185
Agricultural Space in Virgil's <i>Georgics</i> CHARLIE KERRIGAN	201
Die Villa als Alibi. Szenarien des Identitätsverlusts bei Tibull MELANIE MÖLLER	215

Orazio nella villa: spazio personale e rapporti sociali SANDRA CITRONI MARCHETTI	227
Seneca e la villa di Scipione a Literno: spunti per la (ri)costruzione di un personaggio carismatico MARCO FUCECCHI	247
Villa Paradiso, ovvero vivere in villa e sentirsi dio GIANPIERO ROSATI	265
Leere Räume – die Kunst der Beschreibung in Plinius' <i>epistula</i> 5, 6 JOSÉPHINE JACQUIER	289
La città che brucia: fuoco per distruggere, marmo per ricostruire MARIA LUISA DELVIGO	301
Cinecittà Das Wolkenhaus des Maecenas und der schöne Schrecken des Nero (Hor. <i>Carm.</i> 3, 29, Suet. <i>Ner.</i> 38 f. u. Ernst Jünger, <i>Strahlungen</i>) JÜRGEN PAUL SCHWINDT	319

Introduzione

Sedi e strutture fisiche dell'abitare sono derivazioni complesse di una molteplicità di fattori, umani e ambientali: dipendono da scelte di ordine funzionale-pragmatico e da scelte di ordine estetico, dipendono dalla disponibilità di competenze di ordine tecnico e da quella di materiali idonei. Dipendono dall'ambiente naturale che può imporre molteplici adattamenti, ma anche e in primo luogo devono adattarsi alle articolazioni sociali delle comunità. La complessità, e profondità, dei fattori cui fanno riferimento, rendono le sedi e le strutture fisiche dell'abitare espressioni potenti dell'identità della comunità che ha scelto dove collocarle, le ha costruite, e le usa, e che da esse è a sua volta costantemente condizionata nella concretezza della sua vita quotidiana e nella percezione di sé e della propria identità. Sedi e strutture fisiche dell'abitare hanno una durata nel tempo che va, solitamente, molto al di là di una generazione, ed è talora plurisecolare. Scelte abitative fatte dalle generazioni precedenti, condizionano perciò la vita, e l'identità, delle generazioni che seguono, in tutti gli aspetti, funzionali ed estetici, coinvolti. Tanto più dunque sedi e strutture dell'abitare penetrano nel profondo nel condizionare la percezione che una comunità ha di sé, nel condizionare la sua identità. E se ai nostri occhi, avvezzi alle rapide trasformazioni della modernità, le civiltà antiche appaiono relativamente lente nei cambiamenti, va però detto che la frequenza di incendi e crolli, tipica delle città premoderne e, nel caso di Roma, anche le non poche devastazioni per guerre esterne prima e per guerre civili poi, resero possibile una più rapida dinamica di trasformazione urbanistica, capace di accompagnare l'evoluzione della struttura sociale e dell'identità civica.

Questo volume non intende affrontare tale materia, complessa e affascinante, sul piano della storia dell'architettura, dell'urbanistica, delle strutture economiche e sociali, bensì intende esaminare i modi in cui gli scrittori romani, soprattutto – ma non solo – i poeti, l'hanno interpretata e l'hanno rielaborata nelle loro creazioni, e intende individuare spazi e occasioni in cui la produzione letteraria si è rapportata con il quadro abitativo del proprio tempo.

La letteratura a Roma, a partire dalle origini, e poi almeno fino a tutto il I secolo d.C. si è continuamente confrontata con i valori etici e civici e con il senso di identità della comunità che in quei valori trovava fondamento: spesso per farsene portavoce e celebratrice, spesso per problematizzarli, altre volte per evaderne, qualche volta per contestarli. Difficilmente ha potuto prescindere. Proprio per questo è sembrato meritevole di esame l'incontro tra due così potenti sistemi complessi di espressione e di condizionamento del senso di identità quali sono la letteratura da un lato e gli spazi e gli edifici dell'abitare dall'altro lato. Entrambi capaci di esercitare la loro funzione identitaria attraverso il tempo.

I testi letterari non saranno qui esaminati, se non occasionalmente e marginalmente, per trarne dati sulla configurazione di edifici e ambienti: saranno invece esaminati per cercare di comprendere quali sollecitazioni gli autori abbiano ricavato da edifici e ambienti nella composizione delle loro opere, quale interpretazione, quale immagine letteraria abbiano scelto di dare agli spazi abitativi, quale rapporto essi avvertano nei loro scritti con il contesto abitativo. Questo volume si viene dunque a collocare su una linea di attenzione alla rappresentazione degli spazi, dei luoghi, degli scenari, degli edifici e dei manufatti artistici, che si va facendo meno marginale negli studi letterari. Una linea che tende a convergere con un orientamento degli studi archeologici verso una rinnovata attenzione agli aspetti comunicativi, ideologici e sociologici della realtà materiale che per essi costituisce il primario oggetto di ricerca: gli edifici vengono indagati non solo per decifrarne stratificazioni, aspetti funzionali e urbanistici, in connessione con diversi aspetti della vita privata e pubblica, ma sono considerati un 'testo' da leggere come espressione iconografica di idee e valori. La tendenziale convergenza, su questo fronte, delle due diverse tradizioni di ricerca sollecita gli studiosi di letteratura a tenersi il più possibile aggiornati sugli studi archeologici, ad assimilarne e metabolizzarne i risultati, ma non deve né può far dimenticare le specificità che contraddistinguono i rispettivi oggetti e metodi di ricerca.

Il periodo della produzione letteraria che abbiamo scelto di considerare è quello che va da Augusto a Domiziano. Nella fase della nascita del principato e del consolidamento dell'impero, Roma trasforma profondamente il suo assetto abitativo anche in relazione a questa fondamentale trasformazione politica. Augusto, Nerone, gli imperatori Flavi sono responsabili di grandi imprese di rinnovamento edilizio: in particolare quelle di Augusto e di Domiziano sono probabilmente le più vaste che Roma antica abbia conosciuto. E la letteratura di questa fase

della storia di Roma ne dà consistente testimonianza, traendo spesso occasioni e spunti per le sue composizioni da edifici e spazi urbani di cui volentieri sottolinea novità e modernità, accanto a bellezza e grandezza. Oltre alla casa, ovvia e fondamentale struttura dell'abitare, abbiamo considerato tra gli edifici abitativi identitari anche il palazzo imperiale, questa nuova specialissima *domus* che diventa molto presto, nelle sue diverse evoluzioni, emblema della grandezza e della potenza della città imperiale. La letteratura dedica al palazzo imperiale molta attenzione, certo in ciò riflettendo il rilievo da esso assunto nella comune percezione che i Romani avevano del profilo della città.

Oltre a casa e palazzo abbiamo ritenuto necessario considerare la villa, una dimensione abitativa caratteristica della cultura romana: in certo senso un'invenzione romana, destinata a un grande futuro. Riservata a solo a una parte elitaria, ma comunque diversificata della popolazione, la villa, più o meno lontana dalla città, o magari in essa inserita, significa separatezza dalla città e dai *negotia*, vicinanza alla natura e ai suoi valori, ma significa anche valorizzazione della dimensione estetica ed edonistica dell'abitare. Proprio perché mette in gioco un confronto, spesso delicato, sui valori, e proprio per il suo orientamento verso la dimensione estetica della vita, ma anche perché può essere, nella realtà o nell'elaborazione simbolica, sede ideale della meditazione, della lettura e della scrittura, la villa ha una speciale importanza nella letteratura, spesso in una aperta o implicita opposizione con la città.

Mancano naturalmente qui, o hanno solo occasionali e sporadiche presenze, i templi e gli edifici che sono sede esclusiva di funzioni civiche pubbliche: mancano perché, evidentemente, non sono luoghi dell'abitare. Anche se con gli edifici e gli spazi qui considerati hanno in comune la forte caratura identitaria nel paesaggio urbano – e anche extraurbano – e nella letteratura che con esso si confronta.

Da questo volume non ci si deve attendere una trattazione sistematica della materia che abbiamo ora sommariamente delineata. Vengono proposti, in ciascuna delle direzioni indicate, delle analisi testuali, dei sondaggi, delle prospezioni problematiche, frutto del lavoro di studiosi di diverso orientamento chiamati a confrontarsi su questo tema. Studiosi che si sono incontrati nel novembre del 2016 a Firenze, per iniziativa dell'Università di Firenze e della Scuola Normale Superiore, nel dodicesimo appuntamento del *Réseau poésie augustéenne* sul tema «La casa, il palazzo, la villa: luoghi dell'identità nella letteratura dell'età augustea e della prima età imperiale». Incontro che questo volume in parte riflette.

*

L'età augustea è dunque il punto di partenza del discorso qui sviluppato, e costituisce l'oggetto di parte consistente della trattazione. Ma all'interno della stessa letteratura augustea opera un mito primitivistico fortemente identitario che viene preso in considerazione nei primi due capitoli.

Perché è certo vero che la letteratura ampiamente mostra – e lo confermeranno anche alcuni dei capitoli di questo volume – quanto la comunità della Roma augustea e imperiale sia orgogliosa della grandiosità dei suoi edifici pubblici, dei suoi templi, dei suoi monumenti, dello sfarzo dei marmi e delle decorazioni che li nobilitano: sono essi, insieme alle ricche dimore private delle famiglie più in vista, i simboli materiali, ben concreti e vistosi, di una potenza politica e militare avvertita come eccezionale, come senz'altro unica, e interiorizzata come un orgoglioso senso di superiorità che è tratto tra i più rilevanti dell'identità civica. Eppure, gli stessi testi letterari – poetici, storiografici, antiquari – attestano come la coscienza civica della Roma augustea e imperiale abbia anche alimentato e continuamente riproposto come elemento fondante della propria identità un simbolo opposto: quello di una originaria casa 'minimale', primitiva e poverissima, da cui tutto aveva avuto inizio e nel cui stesso carattere minimale andavano riconosciute ragioni sostanziali della eccezionale grandiosità dello scenario edilizio attuale. La *casa Romuli*, la capanna che si diceva fosse stata dimora e sede di esercizio del potere del fondatore della città e suo primo re, viene celebrata come un cimelio sacro, sorprendentemente sdoppiato e collocato su entrambi i colli-simbolo della storia primitiva di Roma, Palatino e Campidoglio. A essa si associano le virtù di semplicità, sobrietà, abnegazione, avvertite come radice e ragione della potenza conseguita, rispecchiata dall'attuale assetto monumentale urbano. La presenza (duplice) di un 'palazzo reale' in forma di capanna pastorale primordiale, in esibita contrapposizione con il carattere sfarzoso-monumentale dell'edilizia pubblica attuale vale come richiamo etico a non smentire, pur nella nuova condizione di potenza e ricchezza, che sembra violentemente contraddirle, quelle virtù originarie che della nuova condizione sono state l'indispensabile premessa, e che si può ritenere siano indispensabili per conservarla.

Il volume muove da questo singolare paradosso, intrinseco alla percezione romana dello scenario urbano della capitale. Andrew Wallace-Hadrill conduce un'analisi sistematica delle occorrenze del termine *casa*, nonché dei riferimenti alla dimora di Romolo comunque denominata, allo scopo di stabilire quando, o almeno a partire da quali

attestazioni nelle fonti letterarie, il motivo della *casa* primitiva in opposizione alla *domus* moderna e, in particolare, il motivo della presunta capanna di Romolo, mostrino di avere assunto rilevanza ideologica e identitaria. L'analisi porta a rilevare che la capanna del Palatino è designata in modi vari, ma mai, prima del IV sec. d.C., come *casa Romuli*: denominazione che appare riservata alla capanna del Campidoglio, alla quale soprattutto sembrano ricondursi i molteplici riferimenti di ordine etico e identitario. Christian Badura analizza le valenze simboliche della *casa Romuli* che abbiamo qui sopra sommariamente riepilogate, e colloca la creazione di questo 'luogo della memoria' costitutivo dell'identità romana nel quadro della complessiva operazione augustea di (ri)costruzione del passato di Roma, e in particolare del suo passato remoto e della sua fondazione, in funzione delle esigenze ideologiche dell'attualità di quella che si vuole configurare come una nuova fondazione. Il procedimento trova corrispondenza in quello antiquario-eziologico, ampiamente praticato nella cultura augustea, che instaura un rapporto tra il presente (e il futuro) di una comunità e la memoria del suo passato, ponendo alla radice del presente tradizioni spesso largamente o interamente fittizie, o nelle quali è comunque indistinguibile ciò che è reale e ciò che è fittizio, legittimando il presente in una paradossale integrazione di continuità col passato e di innovazione rispetto a esso.

Dal mito della capanna del primitivo fondatore, il volume passa a considerare la configurazione letteraria dei luoghi abitativi nella realtà contemporanea all'autore che la rappresenta. Elisa Romano esamina l'immagine della *domus* privata urbana nella Roma augustea, quale viene proposta nell'opera di Vitruvio. Secondo l'analisi di Romano, l'esposizione di Vitruvio integra uno schema razionalistico-sistematico dei generi di abitazione, a orientamento prescrittivo, con una componente più propriamente descrittiva: ne risulta una tipologia degli edifici che rispecchia un bisogno di comprensione e di organizzazione razionale di quella che è l'effettiva realtà dello spazio urbano di Roma, nonché degli spazi interni delle abitazioni. L'impianto gerarchico della tipologia delle abitazioni private in Vitruvio riflette, come è stato spesso notato, la gerarchia delle condizioni sociali degli abitanti: la casa mette infatti in scena potere e ricchezza di chi la abita. Ma la casa, nella tipologia vitruviana, riflette anche una varietà di esigenze e condizioni più particolari e specifiche della vita vissuta della società urbana alle quali essa deve dare risposta in termini di *utilitas* e di *decor*: la *domus* deve infatti conformarsi in modo da assecondare anche i diversi interessi culturali e artistici, le diverse professioni, le diverse abitudini

sociali di chi la abita. La tipologia vitruviana della *domus* si presta così, secondo Romano, a essere letta come una sorta di preziosa cartografia sociale di Roma.

Un caso estremo, e singolarissimo, di abitazione privata che ci si propone come espressione della personalità e della condizione sociale del suo abitatore è la casa di Trimalchione, oggetto del contributo di Mario Labate: una casa immaginaria, creata dalla letteratura certo sulla base dei profili delle abitazioni del tempo, ma liberamente riplasmata per conformarsi allo stravagante personaggio che la abita in base al presupposto, certo a sua volta reale, che la casa è, nella comune esperienza, manifestazione di un carattere e di uno status. Il liberto immaginato da Petronio rappresenta un modello culturale che esprime se stesso anche e soprattutto attraverso strategie di comunicazione non verbale – atti, atteggiamenti, trovate gastronomiche, scenografie – delle quali la strutturazione e la decorazione della casa sono un elemento essenziale. Labate studia la casa di Trimalchione tenendo anche conto della focalizzazione narrativa, che la fa vedere al lettore attraverso il punto di vista del personaggio di Encolpio: un punto di vista che dobbiamo immaginare come vicino a quello dell'élite colta, ma che è qui affidato a un suo rappresentante particolarmente 'debole', mentre straordinariamente forte è colui che si propone come l'eroe dei ceti emergenti e del nuovo potere nella società. Coerentemente con l'*ethos* di un personaggio che è, al tempo stesso, tipico ed eccezionale, realistico e fantastico, ci viene proposta una 'realistica' casa di fantasia, il cui centro di gravità è tutto spostato verso il triclinio, che è il vero teatro in cui Trimalchione interpreta il suo personaggio e recita il copione che ha predisposto per gli invitati. Di fronte a essi il liberto intende accreditarsi non tanto come membro dell'élite sociale e culturale, ma piuttosto come competitore di essa. Apprendiamo da Trimalchione che la sua casa è il risultato di una radicale ristrutturazione di un edificio molto più modesto, addirittura povero: ma se l'analisi dei dati archeologici ci mette continuamente di fronte a una realtà diffusa di ampliamenti e abbellimenti, soprattutto nella direzione del lusso ellenistico nelle zone d'intrattenimento e svago, nel testo petroniano questo aspetto va collocato soprattutto nel quadro della favola metamorfica di un personaggio che non vuole soltanto esibire la sua capacità di essere ammesso nei ceti superiori, ma che, lungi dal non essere in grado di scrollarsi di dosso il suo passato (come spesso si dice), non vuole affatto obliterare le sue origini, ma affida anzi la sua esemplarità positiva proprio alla esibizione della distanza fra quello che egli era e quello che egli è diventato.

Nel contesto urbanistico di Roma, e nella percezione che ne hanno i cittadini, emerge, a partire dagli esordi del potere di Augusto, una *domus* diversa da tutte le altre: la *domus* che, ospitando il cittadino che ha assunto un ruolo stabile di *princeps*, è al tempo stesso l'abitazione del più illustre e potente dei Romani e la sede di esercizio di un potere che, pur presentandosi come recupero dell'equilibrio costituzionale della *res publica*, è ormai di fatto monocratico. Mario Citroni percorre le immagini del palazzo imperiale nella letteratura romana da Augusto a Domiziano, cercando di interpretare le suggestioni che esso suscita negli scrittori, e nei lettori, e cercando anche di stabilire quando sia per la prima volta attestato l'uso del termine *palatium* per indicare non il colle su cui l'edificio imperiale è collocato, ma l'edificio stesso. Un uso linguistico che viene a certificare la presa d'atto, nella coscienza civica, del fatto che il panorama urbano ospita – ed è dominato da – un edificio con caratteristiche nuove, e perciò bisognoso di un nuovo nome: l'edificio che risponde alle esigenze operative ma anche, o forse in primo luogo, alle esigenze di rappresentazione simbolica di una nuova monarchia. Un edificio che, già apertamente al tempo di Augusto, e poi sempre più nel corso del tempo, viene rappresentato dai poeti, ma certo anche percepito da un'ampia opinione pubblica, come la sede di un autocrate di condizione più che umana, o senz'altro divina.

Le immagini letterarie del palazzo imperiale, e soprattutto del tempio di Apollo sul Palatino hanno ampio spazio anche nell'analisi di Siobhan Chomse dedicata al tema dell'altezza e verticalità – e della luminosità – esaltato dai testi poetici a proposito del profilo urbano della Roma augustea e imperiale, e in particolare appunto a proposito degli edifici palatini. Chomse si richiama al concetto di sublime come definito da Burke e da Kant, e nella sublimità degli edifici augustei – «assoluta» per l'oggettiva grandiosità degli edifici, e al tempo stesso «dinamica» perché dotata di uno slancio di ascesa espresso ad es. dal caratteristico ricorrere del verbo *surgo* – riconosce la capacità di suscitare «piacevole orrore» e di trasmettere senso di superiore potenza ma al tempo stesso anche di inerente oppressione, di straordinaria ascesa ma anche di inerente rischio di crollo. La città sublime, la moderna città augustea, tende a coincidere con la figura del suo architetto, Augusto, che l'ha costruita a propria immagine, e a essere, con le sue dimensioni oggettive, figura di una infinita grandezza e, con la sua dinamica di ascesa, figura di un infinito potere, suggerendo però al tempo stesso implicitamente angosce di oppressione e rovina.

Con il capitolo di Filippo Coarelli restiamo nel quadro del tessuto abitativo cittadino, e dell'incidenza che su di esso ha avuto l'instau-

razione del principato, ma al tempo stesso avviamo il passaggio al tema della villa, che seguirà nei capitoli successivi. L'*Auditorium Maecenatis*, edificio di interpretazione discussa, era situato negli *Horti Maecenatiani*, e dunque in prossimità della villa urbana di Mecenate che, dopo la sua morte, diverrà proprietà di Augusto e sarà poi in vario modo compresa nell'articolazione della residenza imperiale. Nella stessa area, pertanto in piena città ma all'interno di un grande parco, abitavano, secondo la ricostruzione di Coarelli, certamente Virgilio e Orazio, e verosimilmente Properzio: almeno i due maggiori poeti della cerchia mecenatiana, ma forse altri ancora, vivevano dunque in uno spazio comune, condiviso dal loro protettore. Una serrata analisi dei resti archeologici dimostra la probabilità che l'edificio in questione avesse effettivamente anche la destinazione ad *auditorium*, cioè a locale in cui l'ambiente intellettuale creato da Mecenate intorno alla sua villa partecipasse a incontri in cui si svolgevano performances letterarie e recitazioni di testi. Si delineerebbe quindi, nella Roma augustea, la presenza di un complesso non solo abitativo, ma anche operativo, per la comunità intellettuale più vicina al centro del potere.

I capitoli dedicati alle ville extraurbane si aprono con una singolare assenza: Charlie Kerrigan rileva che nelle *Georgiche* la villa, come tale, non è né menzionata né descritta (in tutta l'opera di Virgilio il termine ricorre solo una volta nelle ecloghe). Egli però ritiene che l'immagine della villa, nelle sue diverse configurazioni – piccola proprietà di mera sussistenza, media o grande azienda agricola, residenza amena di cittadini agiati lontano dall'urbe, o invece in prossimità stretta di essa – sia in vario modo presente, attraverso suggestioni più o meno indirette, sullo sfondo di alcuni passi dell'opera, coinvolgendo importanti temi etici, ideologici e anche più direttamente politici connessi con l'abitazione agreste, quali la tensione tra lusso e frugalità, la contrapposizione tra vita di città e vita di campagna, il ruolo militare del cittadino-agricoltore nella tradizione della *res publica*, il rapporto tra agricoltura ed estensione imperialistica del potere di Roma. Nel capitolo che segue, Melanie Möller esamina l'elegia 2, 3 di Tibullo, l'unica nell'intero *corpus* dell'elegia erotica augustea (oltre a un epigramma di Sulpicia) in cui appare – e in grande evidenza, proprio al primo verso – il termine *villa*. Qui la campagna non si configura, come altrove in Tibullo, quale mondo idealizzato di naturalità nel quale l'io elegiaco immagina di veder realizzata la sua aspirazione utopica alla felicità. Al contrario, l'io elegiaco assume la prospettiva, che gli è propria, dell'uomo di città e, immaginandosi in campagna per raggiungere la sua amata che è là con un rivale, si rappresenta costretto ai lavori agricoli a lui non confacenti.

La *villa*, divenuta ostacolo all'eros, è qui luogo di straniamento e di alienazione per l'io elegiaco, come per la figura divina che egli convoca, nella sua fantasia, per assimilarla alla propria esperienza: Apollo che, dedicatosi per amore ai lavori agresti, smentiva con ciò la sua identità. Bacco e Cerere, divinità connaturate con i campi, sono invece chiamati a staccarsene per non essere complici della pena del poeta. La villa è dunque, per tutte le figure in essa coinvolte, luogo dell'alienazione: sul piano poetologico essa qui opera, secondo Möller, come simbolo dei rischi insiti nello spostamento dell'elegia fuori dei confini del *lifestyle* cittadino, che sono i suoi propri.

La problematicità dell'alternativa tra vita in città e vita in villa è esaminata da Sandra Citroni Marchetti a proposito del personaggio di Orazio, quale è rappresentato nelle *Epistole*, e di vari dei personaggi che gli fanno da contorno nella stessa opera (Volteio Mena, il *vilicus* di Orazio e altri ancora), nonché a proposito di Tirone, lo schiavo e poi liberto di Cicerone che, anche in relazione al possedimento acquistato dopo l'affrancamento dal suo padrone (ma anche 'amico'), era venuto a trovarsi in situazioni che rivelano singolari corrispondenze, e significative differenze, con quelle in cui si trovano Mena e lo stesso Orazio. Per questi personaggi, che tutti, compreso il *vilicus*, sono eminentemente 'cittadini' e inadatti a eseguire o a gestire il lavoro nei campi, la vita in villa comporta aspetti problematici. Per alcuni è il luogo di una autonomia economica sperata ma probabilmente illusoria. Per il *vilicus* è quasi una prigione. Per il poeta è il luogo dell'autonomia morale ma, in quanto dono del suo protettore (e amico), ne rappresenta anche l'insormontabile e inquietante limite. E dalla villa, sede privilegiata, e appartata, dei valori da cui scaturisce la sua meditazione, il poeta delle epistole intrattiene in realtà un costante rapporto con la città, e incoraggia i suoi interlocutori, per lo più giovani, a impegnarsi nella città, non certo a chiudersi nel ritiro.

La villa è invece sede di un atto estremo di chiusura nei confronti della città, che ha però paradossalmente il significato di un atto di supremo impegno a vantaggio di essa, nel caso di Scipione e del suo ritiro di Literno, studiato da Marco Fucecchi nella rappresentazione datane da Seneca. Come avveniva di solito per gli uomini di azione romani, anche per Scipione la villa era stata la sede dei periodi di *otium* da alternare utilmente ai compiti civici e militari. Ma nel momento in cui egli vi si reca in volontario ritiro per liberare Roma dalla propria presenza, divenuta motivo di perturbamento per la comunità, il distacco dalla città è definitivo e la villa è sede di una sorta di eroica *devotio*, un sacrificio totale di sé. In Seneca, la villa di Literno, austera come una

fortezza è, nella sua stessa struttura, simbolo della rigorosa severità dei costumi del suo proprietario – quasi un suo ‘autoritratto morale’ – ed è, più in generale, simbolo dei costumi dei *maiores*, che il moralista contrappone alla vanità del lusso stravagante delle abitazioni odierne, ma anche di quello già fiorente al tempo di Scipione, e massimamente proprio nelle ville della non lontana Baia. Per la sua stessa configurazione, la villa di Literno assurge al ruolo di luogo dello spirito, di sede idonea, e di emblema, di una ascesi morale e di una abnegazione che è vigilia di quella apoteosi a cui già Cicerone aveva consegnato il personaggio.

Nell’analisi di Gianpiero Rosati anche le ville descritte nelle *Silvae* raffigurano il carattere dei loro proprietari, la loro identità sociale, le loro opzioni etiche ed estetiche: ma in direzione opposta a quella che Seneca mostrava nel caso di Scipione. In Stazio la villa è sede ideale per godere, senza residue remore moralistiche, i piaceri del lusso, ormai pienamente legittimato nella ricca e appagata alta società flavia. Un lusso raffinato, le cui ambizioni estetiche si esprimono nell’allestimento della villa e dei suoi arredi, e anche nella visione del paesaggio in cui è collocata, fruito come un’opera d’arte, in continuità con le pitture di paesaggio che decorano gli interni, e a tal fine artisticamente riplasmato. Il compiacimento di un’élite che crede (o vuole credere) di vivere in una sorta di felice pienezza dei tempi, trova la più piena espressione in un processo, non solo letterario, di mitizzazione della realtà che, a partire dal modello dato dal palazzo imperiale, abitato da un dio, investe l’alta società romana. In particolare le ville, sedi privilegiate dell’agio e del lusso, sono frequentate da figure divine o semi-divine, personaggi al tempo stesso del mito e della letteratura, raffigurate negli interni e nei giardini, ma anche avvertite come presenze operanti. La posizione elevata di alcune delle ville consente uno ‘sguardo dall’alto’ sul mondo circostante, che è proprio dei detentori del potere e, al limite, degli dèi. Stazio, interpretando coi suoi versi il compiacimento di questa società nell’esprimere la propria identità in una dimensione estetizzata, mitizzata e letteraria, a sua volta lo incentiva e lo consolida presso i suoi destinatari diretti, i proprietari e ospiti delle ville, e sollecita in maniera più o meno subliminale i proprietari a farsi suggerire dalla loro cultura letterario-figurativa fantasie di potere che ne gratifichino la inebriante sensazione di vivere un’esperienza più-che-umana, paradisiaca. Il poeta invita anche il pubblico dei lettori, contemporanei e futuri, a frequentare queste ville attraverso le sue poesie, e a partecipare a tale esperienza privilegiata. E apre così la strada alla moderna *villa poetry*.

La rappresentazione di una di queste ville da parte del suo stesso

proprietario, è oggetto del capitolo di Joséphine Jacquier. Attraverso l'analisi sia dei processi di selezione e rielaborazione dei dati di osservazione, sia delle scelte espressive, con cui Plinio, nell'epistola 5, 6, plasma l'immagine letteraria di una sua villa, Jacquier identifica una tendenza all'astrazione, al distacco dalla contingenza del tempo, che esprime, e trasmette al lettore, una immagine della villa come mondo 'altro', come uno spazio di naturalità separato e autosufficiente, quasi uno scudo dietro cui preservare quel principio di ordine che ispira e tutela la vita di Plinio. Questa tendenza all'astrazione dalla contingenza contribuisce a trasmettere una percezione estetizzante della villa, del paesaggio e dell'ambiente naturale. Emergono suggestioni umanizzanti nella raffigurazione dell'edificio e del paesaggio, ma da essi è pressoché assente l'uomo, ricordato solo indirettamente e in forma anonima per i ruoli funzionali che può avere in relazione agli spazi descritti. Astratte dallo specifico umano, architettura e natura tanto più si prestano a essere trasferite nella dimensione estetica e in essa tendono a fondersi e a identificarsi. Si conferma dunque qui pienamente quanto emergeva anche dall'analisi di Rosati sulle ville nelle *Silvae*, sia in termini di separatezza del mondo naturale della villa dal mondo urbano, sia in termini di estetizzazione dell'esperienza. In Plinio, come nell'Orazio delle *Epistole* studiato da Sandra Citroni Marchetti, il ponte tra il mondo separato della villa e il mondo cittadino è rappresentato dalle epistole stesse, che al mondo cittadino si indirizzano.

Abbiamo visto che secondo Siobhan Chomse proprio la dimensione del sublime nella percezione e nella rappresentazione letteraria della configurazione architettonica di Roma augustea poteva implicare, paradossalmente, inquietanti suggestioni di futura rovina e di crollo. E ciò, secondo Chomse, tanto più in quanto il vasto scenario di opere in costruzione, e dunque incomplete, quale dovette essere per decenni l'aspetto di Roma augustea, poteva essere percepito anche come preannuncio di un futuro scenario di edifici diroccati, di rovine, in una città la cui potenza, nell'immaginario collettivo, presupponeva le rovine di grandi e potenti città del passato, quali Troia e Cartagine. Appunto al tema della distruzione della città, e a certi suoi sviluppi inattesi o anche paradossali, sono dedicati i due ultimi capitoli del volume. Maria Luisa Delvigo studia il ricorrere, nella tradizione letteraria e nell'immaginario romano, della associazione dell'idea tragica di incendio, crollo e devastazione – esperienze frequenti nelle città premoderne – con quella positiva di rigenerazione, di rinascita in una condizione migliore. Il vanto di Augusto di aver trasformato Roma da città di mattoni in città di marmo è connesso da Svetonio con la precedente frequenza

di incendi e inondazioni, e ancora Svetonio, a proposito del grande incendio neroniano, afferma che il principe lo aveva suscitato proprio per poter poi dare a Roma un assetto urbanistico più bello e moderno: risultato che fu in effetti conseguito per ammissione dello stesso Tacito che pur denuncia, oltre alle sofferenze umane, l'irreparabile perdita di tanti antichi edifici cui era legata l'identità civica. Sullo sfondo di questo paradosso opera il mito fondativo di Roma, la cui nascita e grandiosa fortuna erano esito di una rigenerazione seguita all'incendio e alla distruzione di Troia: e Nerone stesso, secondo le nostre fonti, si sarebbe compiaciuto di vedere nell'incendio attuale una replica di quell'incendio archetipico. Il fuoco è anche purificazione, è morte e trasfigurazione: il mito della Fenice che rinasce dalle sue ceneri è applicato da Marziale alla Roma di Domiziano che rinasce, più giovane e più bella, grazie alle iniziative edilizie dell'imperatore. Nel capitolo che chiude il volume, la narrazione dell'incendio neroniano da parte di Svetonio è esaminata da Jürgen Schwindt muovendo da un inquietante scritto novecentesco: una memoria (ma almeno in parte una libera ricreazione dell'evento) di Ernst Jünger, che in qualità di ufficiale dell'esercito tedesco assiste nel 1944, da posizione elevata, al bombardamento di Parigi, e associa questa visione a sensazioni personali di natura edonistica ed estetica. Questo testo che di fronte alla tragicità di una scena di distruzione osa evocare elementi di piacere sensoriale ed estetico dai quali si genera la sua originalissima riscrittura artistica dell'evento, ha suscitato scandalo, è apparso prova di cinico estetismo immorale. Schwindt ne deriva significativi elementi di riflessione sul personaggio di Nerone che, nel racconto di Svetonio, conformandosi a un proprio profetico gioco di deformazione di un verso tragico (non 'dopo di me', ma 'me vivente' fuoco e distruzione), suscita l'incendio per la spinta di ordine estetico a trasformare l'aspetto attuale, per lui urtante, della città in una configurazione nuova, conforme a una propria idea di bellezza, e che poi, collocandosi su una posizione elevata trae piacere dallo spettacolo dell'incendio, di cui dà una propria lettura poetica.

La goffa esibizione storico-kitsch (come la definisce Schwindt) dell'antico imperatore romano, e l'audace, provocatorio scritto di un moderno intellettuale raffinato e profondamente problematico chiudono questo volume con due diversissimi esempi della riscrittura artistica di scenari urbani, in cui eventi reali, in questo caso eventi di distruzione del tessuto urbano, sono trasferiti e trasfigurati in una dimensione violentemente individuale.

Cinecittà

Das Wolkenhaus des Maecenas und der schöne Schrecken des Nero (Hor. *Carm.* 3, 29, Suet. *Ner.* 38 f. u. Ernst Jünger, *Strahlungen*)

Was kann Philologie zu einer Fragestellung wie derjenigen, die in diesem Band verfolgt wird, beitragen? Vielleicht sollte sie sich, wenn sie von den räumlichen Formen und Funktionen der Kultur handelt, von der Vorstellung lösen, sie könne es den archäologischen Wissenschaften gleichtun und durch die Beschreibung und Benennung der Baudenkmäler einen wirklichen Beitrag zum Verständnis derselben leisten. Philologie hat es mit den Monumenten nur insoweit zu tun, wie sie Schrift und Text geworden sind. Und hier spielt es *zunächst einmal* keine Rolle, wieweit die Schrift oder Text gewordenen Monumente die Monumente einer realexistierenden Kultur gewesen sind. Die Verantwortung des Philologen kann sich mithin nicht auf die Rekonstruktion dessen erstrecken, was dem Text 'in der Wirklichkeit' entsprochen oder doch zu seiner Entstehung beigetragen haben mag, sondern muß sich auf den Nachvollzug der räumlichen Verhältnisse, wie sie sich in den Texten darstellen, beschränken. Dieser Verzicht geht aber nur scheinbar mit einer Einschränkung des philologischen Sichtfeldes einher. Die Dispension von der notorischen Rücksichtnahme auf etwas, das außerhalb des Textes in aller Regel nicht mehr zu greifen ist, öffnet den Blick für die innertextuellen Strategien und Mechanismen der Abbildung oder Schaffung von Räumen. Die Raumbilder der Texte sind alles andere als statisch und generieren in ihrer ruhelosen Dynamik oft einen Überschuß an Bedeutung, der mit den realen Anstößen in Raum und Zeit nicht mehr in Übereinstimmung zu bringen ist.

Beginnen wir mit einem Raumbild, an und in dem nichts fest, sondern alles in Bewegung ist, wo das obere Ende nah an den Wolken liegt und wo man nicht weiß, ob man – starr vor Staunen – erschrecken oder frohlocken soll. «Stadt der Bewegung» nennt man in Rom den Ort, wo sich alles um die bewegten Bilder dreht. Genau genommen ist es ein hübsches Oxymoron, das der Hauptstadt des italienischen Kinos den Namen gibt: Hier ist die Bewegung zuhause, hier hat sie ihr Bürgerrecht. Und da, wie bekannt, *cinema* in *cinecittà* nur die Abkürzung von *cinematografia* ist, ist die «Stadt der Bewegung»

eigentlich die «Stadt der (Nieder- oder Ab)Schrift der Bewegung». Um Bewegung zu (be)schreiben und aufzuzeichnen, muß man sie wahrnehmen. Die Stadt ist also der «Ort der Verzeichnung der Bewegung». Städte sind also nicht nur etwas, wo, summativ gesprochen, Identitäten ausgebildet und verhandelt werden, sondern zunächst Orte der Wahrnehmung ('Wahrnehmungsbasen' gewissermaßen). Das gilt nun in noch ausgeprägterem Maße von den baulichen Teilen der Städte, den Häusern und Palästen, den heiligen wie den profanen Orten, aber auch den außen- oder außerstädtischen Bezirken und Bauten. Die Villa ist geradezu *in toto* auf die Ermöglichung einer bis ins Kleinste und Feinste hinein differenzierten Wahrnehmung berechnet. In der Villa ist das Musische, also die Form der Konzentration auf das nicht zunächst Zweckmäßige, Stein geworden. Die Form der Konzentration auf das nicht zunächst Zweckmäßige impliziert aber, darin dem Kino und schon dem Theater ähnlich, auch, daß die Wahrnehmung, die hier erzeugt wird, von einer gewissen Distanz zu den gewöhnlichen gesellschaftlichen Antriebsmächten geprägt ist. Wir werden noch sehen, was genau hier gemeint ist.

Beginnen wir die Betrachtung der Stätten der Schrift der Bewegung von hinten, in einer Zeit, die von der unseren nur gerade so weit entfernt ist, daß sie noch von einem einzelnen zeitbezeugenden Leben umspannt werden kann. Dazu gehen wir in jene Jahre zurück, in denen auch die römische *cinecittà*, 1937 von Mussolini eröffnet, mit bald an die dreihundert Filmen blühte, in die Jahre des Zweiten Weltkriegs. Und dazu müssen wir uns an eine Szene erinnern, von der wir nicht genau sagen können, ob man sich, im trivialen Sinn des Wortes, überhaupt an sie erinnern kann. Steht doch nicht einmal fest, ob sich derjenige an sie erinnerte, der sie in seinen Tagebüchern beschwor. Und obwohl nicht sicher ist, daß das 'Erinnerte' nicht überhaupt eine haltlose Erfindung ist, hat sich die in Rede stehende Szene in das Gedächtnis des kulturellen, also schuldfähigen und schuldbehafteten Deutschlands eingepägt, weil sie den unseligen Höhepunkt des deutsch-französischen Bruderkrieges in ein Bild gefaßt hat, das die konventionelle Gedächtnispflege in ihren Grundfesten erschüttern mußte.

Wir schreiben den 27. Mai 1944. Es ist die Zeit kurz vor der Invasion in der Normandie. Die alliierte Luftwaffe bombardiert mit wachsender Intensität Industrieanlagen, Bahnhöfe und Brücken in und um Paris. Ein Hauptmann des Deutschen Heeres, Kommandant einer Infanteriekompanie der Reserve, steigt auf das Dach seines Hotels und notiert:

Alarme, Überfliegungen. Vom Dache des 'Raphael' sah ich zweimal in Richtung von Saint-Germain gewaltige Sprengwolken aufsteigen, während Geschwader in großer Höhe davonflogen. Ihr Angriffsziel waren die Flussbrücken. Art und Aufeinanderfolge der gegen den Nachschub gerichteten Maßnahmen deuten auf einen feinen Kopf. Beim zweiten Mal, bei Sonnenuntergang, hielt ich ein Glas Burgunder, in dem Erdbeeren schwammen, in der Hand. Die Stadt mit ihren roten Türmen und Kuppeln lag in gewaltiger Schönheit, glich einem Kelche, der zu tödlicher Befruchtung überflogen wird. Alles war Schauspiel, war reine, von Schmerz bejahte und erhöhte Macht¹.

Nun, man könnte diese Erinnerung auf sich beruhen lassen und sie der perversen Phantasie eines Nazi-Offiziers zuschreiben, dem beim peniblen Ritual der abendlichen Selbsterforschung die Begriffe von Schönheit und Gewalt, von Tod und Genuß durcheinandergingen. Aber diese Erinnerung kommt nicht zur Ruhe. Der Hauptmann war kein Geringerer als Ernst Jünger. Im Deutschland der frühen 2000er Jahre fegte ein Sturm der Entrüstung durch die kulturellen Gazetten, als man sich daran erinnerte, daß der große Solitär im schmalen Streifen der deutschsprachigen Avantgarde der Jahrhundertmitte, daß Ernst Jünger, mit dem man doch gerade erst seinen Frieden gemacht hatte, dem Kanzler Helmut Kohl 1993 in Begleitung des französischen Staatspräsidenten François Mitterrand im Stauffenbergischen Forsthaus in Wilflingen seine Aufwartung gemacht hatte, nur fünfzig Jahre zuvor fähig gewesen war, das Spektakel des Krieges so kalt und schön zu beschreiben. Mit einem Mal stand er wieder im Raum, der Vorwurf des unmoralischen Ästhetizismus. Man kann sich in Deutschland bis heute keines größeren Vergehens schuldig machen. Dabei hatte der große Innovator der Ernst Jünger-Forschung Karl Heinz Bohrer schon 1978 in seiner *Ästhetik des Schreckens* hell-sichtig gewarnt: «In der Radikalität [...], mit der die künstlerische Phantasie konservativer und dezisionistischer Autoren einem absoluten Ideologieverdacht ausgeliefert wird und wurde, scheint sich selbst jene Verweltanschaulichung zu wiederholen, die für das Denken der präfaschistischen Epoche so bezeichnend ist»².

Die Lage hat sich seit jenem Aufruhr wieder etwas beruhigt. Die Jünger-Forschung hat gute Arbeit geleistet. Zunächst fand sie heraus, daß die Alliierten wenigstens am Abend jenes merkwürdigen 27.

¹ Zitiert wird nach der Ausgabe letzter Hand: JÜNGER 1979, S. 271.

² BOHRER 1978, S. 19.

Mai 1944 gar keine Luftangriffe auf und um Paris geflogen hatten³. Der Tagebuchschreiber mußte seinen Eintrag mithin manipuliert haben. Was *in rebus historicis* nur als unverzeihlicher Fehler gebrandmarkt werden könnte, schlägt dem ambitionierten Literaten indessen leicht zum Vorteil aus. Jünger, so die Forscher, schuf der Phantasie ein Einfallstor⁴. Das Phantastischste an dieser Phantasie aber war offensichtlich, daß sie so vollkommen dem diaristischen Duktus entsprach, daß man die Welthaltigkeit und Wahrheit der Szene zu spüren glaubte. Die Erdbeeren im Burgunder schienen zu markant, zu verstörend, um erfunden zu sein. Und wie genau und zielgerichtet war doch die Beobachtung des feindlichen Manövers! Und wie präzise hat der Berichterstatte seine Beobachterposition gekennzeichnet: Er benennt den Ausgangspunkt («vom Dache des 'Raphael'»)⁵, die Häufigkeit («zweimal») und die räumliche Ausdehnung des beobachteten Gegenstandes oder vielmehr Ereignisses («sah ich [...] *in Richtung von Saint-Germain* gewaltige Sprengwolken aufsteigen, während Geschwader *in großer Höhe* davonflogen. Ihr *Angriffsziel* waren die Flussbrücken»). Die vollkommene Neutralisierung etwa sich einstellender parteiischer Empfindungen kommt im nüchternsten Notat zum Ausdruck: «Art und Aufeinanderfolge der gegen den Nachschub gerichteten Maßnahmen deuten auf einen feinen Kopf». Wenn man so will, ist der zynische Immoralismus, den man in der 'Burgunderszene' erkennen wollte, hier schon vorbereitet. Fachmännisch analysiert und deutet der Hauptmann die feindliche Maßnahme. *Sine ira et studio* und vor allem angstfrei erkennt er an Art und Aufbau der kriegerischen Handlung den 'feinen Kopf'. Bevor unser Beobachter noch an seinem Burgunder nippen wird, genießt er den feindlichen Plan.

Die Verzeichnung der zweiten 'Überfliegung' beginnt nicht mit der erneuten Feststellung des Ereignisses als solchem (es wäre wohl eine Wiederholung). Aller Nachdruck liegt jetzt auf der präzisen Kennzeichnung der Beobachterhaltung. Freilich werden dabei nicht – wie es naheliegend wäre – Gesichts-, Hör-, Geruchs- oder Tastsinn herausgestrichen. Evoziert wird allein – und auch dies nur indirekt über die Benennung der Elemente – das in der Gefahr vielleicht Fernstliegende, der Geschmack von Erdbeeren und Wein.

³ Siehe WIMBAUER 2015, S. 20.

⁴ Siehe den Kommentar von RITTER 2006.

⁵ In der Erstfassung von 1949 «vom hohen Dache des 'Raphael'» (JÜNGER 1949, S. 522).

Der Blick geht nicht mehr auf «Sprengwolken» und «Geschwader», sondern auf einen Beobachter, der sich «bei Sonnenuntergang» selbst betrachtet, wie er «ein Glas Burgunder [...] in der Hand» hält, «in dem Erdbeeren schwammen». Wir verstehen immer besser, was die empörten Zeitgenossen so provozierte. Hier hatte sich einer in einer Situation, in der die Kunst – so dachte man wohl – zu schweigen hat, daran gemacht, die Dinge kontraintuitiv und jedenfalls entgegen ihrem funktionalistisch-allerweltlichen Sinn zu lesen: Im Überfliegungsmanöver sah er nicht die Gefahr (deren Größe ja durch die scharfe Analyse nur desto deutlicher wird-), sondern das strategische Können des Feindes, nein, genauer: die Eleganz und Subtilität eines ‘feinen Kopfs’. In der Stunde der drohenden Wendung der Dinge reagiert er nicht panisch gehetzt, sondern musisch-introvertiert. Aus dem Schrecklichen wächst ihm keine Defensive, kein abwehrender Plan, sondern im Gegenteil der unheimliche Moment eines Verweilens beim kuriosen Detail des zum Genuß bereiteten Glases, des Zerbrechlichsten, das sich im Augenblick des Erschreckens nur denken läßt; und als wäre es nicht zerbrechlich genug, umfaßt es das unter den Weinen gewiß mit der größten Sorgfalt auszuschenkende rot-perennierende Naß, in dem – auch sie von prekärer Statur – die Erdbeere schwimmt. Wir sehen, die empörten Jünger-Leser hätten ihrer eigenen Vorstellung von Literatur zufolge schon weit früher gegen den Duktus der Szene rebellieren müssen. Aber, was soll man sagen? Sie lasen halt nicht genau...

Offensichtlich wird der Bruch mit der konventionellen Wahrnehmung erst mit dem folgenden Satz⁶. Wenn man das Skandalon, das Jüngers Kritiker der ganzen Szene – moralisch und dann auch, mit einer in Deutschland sehr verbreiteten Einstellung, moralisch-ästhetisch – unterstellten, philologisch rekonstruieren wollte, würde man sagen müssen, daß es darin liege, daß der Maßstab zur Ermessung der «gewaltigen Schönheit» des im Abendrot glühenden Weichbildes der Stadt vom luxuriösen Detail, vom Ornament, vom Überfluß des Einen in der (mutmaßlichen) Not der Vielen genommen ist. Das Skandalon liegt – mit anderen Worten – in der Umkehrung der Blick- und Gefühlsrichtung: Nicht läßt die der Stadt drohende Gefahr den stum-

⁶ HÜPPAUF 1995, S. 322 f., verweist treffend auf die wahrnehmungstheoretischen Überlegungen, die Jünger schon in *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932) angestellt hatte. Dort wird die Stadt als Raum der phantastischen Restrukturierung einer in Alltagsgewohnheiten verschütteten Wahrnehmung beschrieben.

men Beobachter dessen innerwerden, wie erbärmlich es dem Einen und Einzelnen zumute sein kann, sondern umgekehrt wird der vor Augen gerückte sinnliche Genuß des Betrachters zur Matrix für die poetische Reformulierung des tödlichen Treibens. Die ganze Stadt «glich einem Kelche», der – und jetzt wird die Umkehrung der Blickrichtung vollendet – «zu tödlicher Befruchtung überflogen wird»⁷.

Die weitere Analyse und Interpretation dieser oft traktierten und vielmißhandelten Stelle muß künftigen Untersuchungen vorbehalten bleiben. Es ist an der Zeit, eine markante Parallele zu ziehen, die zweifellos in die Genealogie der schrecklich-schönen Szene gehört. Es ist das Bild des von den Zinnen des palastartigen Hauses des Maecenas in den Gärten des Esquilin auf das brennende Rom herabschauenden Nero, so wie Sueton es im 38. Kapitel seiner Biographie des Kaisers gezeichnet hat⁸. Es soll nun nicht, wie schon der Gebrauch des Wortes «Bild» nahelegen könnte, hinlänglich Bekanntes wiederholt⁹ und auch nicht die große kinematographische Tradition des Stoffes noch einmal traktiert werden¹⁰. Betrachten wir stattdessen ein paar Merkwürdigkeiten der ‘Szene’ (auch dies ein begründungsbedürftiges Wort), die dem Blick der Kommentatoren bisher entgangen sind! Es wird gern übersehen, daß Suetons Bericht vom Brand der Stadt nicht mit der einfachen Tatsachenschilderung einsetzt, sondern mit einer plakativ-politischen Parole: *sed nec populo aut moenibus patriae pepercit*¹¹, einer in ihrem raffenden und auch die klangliche Zuspitzung suchenden Duktus poetischen Satzfügung, wie sie uns besonders auch aus Vergil und Tacitus vertraut ist. Wenn man mit einigem Recht sagen könnte, hier werde das äußerste Verbrechen des

⁷ Es ist hier nicht der Ort, auf die Vielzahl der literarhistorischen und lebensgeschichtlichen Bezüge einzugehen, die der ‘Burgunderszene’ im Zuge ihrer Rehabilitation in den letzten Jahren unterstellt wurden. Ich verweise nur auf die Beiträge in WIMBAUER 2015.

⁸ Einen – freilich ganz rudimentären – Vergleich mit den anderen bekannten Berichten vom Brand Roms bietet HEINZ 1948, S. 43-6.

⁹ «The image of a ruler “fiddling while Rome burned” is far too potent, and useful, ever to be discarded from popular imagination» (WARMINGTON 1969, S. 124). Die Spekulationen über die historische Glaubwürdigkeit der wundersamen ‘Begebenheit’ (wie sie HOLSON 1976 im Anschluß an den weniger skeptischen Warmington diskutiert) sind müßig.

¹⁰ Siehe hierzu WYKE 1994.

¹¹ Suet. *Ner.* 38, 1. Zitiert wird nach der Ausgabe KASTER 2016.

Nero in eine ethisch-moralische Perspektive gerückt, so ist doch auch nicht zu bestreiten, daß der Grund der Erzählung seine dissident-ästhetischen Qualitäten hat. Hier kann über das Ungeheuerliche schon in Sprache und Stil einer souveränen Dichtung berichtet werden. Das Prekäre der Beziehung des Kaisers zu Volk und Vaterlandsmauern, das hier nachgerade als ausbeuterisch und feindselig erscheint, wird noch gesteigert, wenn der Kaiser einem Zeitgenossen, der in leutseliger Stimmung einen Tragödienvers (des Sinnes: «Nach mir die Sintflut!») zitiert, das Wort im Munde verkehrt und schlagfertig korrigiert: «Das Chaos, bitte, schon zu meinen Lebzeiten!». Wir wissen, daß es beim philologischen Geplänkel nicht blieb: *planeque ita fecit* («und genau das brachte er dann auch wirklich zustande», *ibid.*). Die *correctio* des Kaisers wird – zynisch gesprochen – zum städteplanerischen Programm. Der *bonmot* Ἐμοῦ θανόντος γαῖα μειχθήτω πυρὶ (*ibid.*) wird zum *maledictum*. Die Gleichgültigkeit des «Nach mir die Sintflut!» schlägt in ein mörderisches Interesse um. Der philologische Witz liegt natürlich darin, daß der Ausspruch nicht dort korrigiert wird, wo die Korrektur billigerweise erwartet wird, nämlich im zweiten Teil. Vielmehr wird die Gangart des Satzes fatal verschärft, wenn aus Zukunft Gegenwart wird. Nicht die Katastrophe wird abgewendet, vielmehr wird das tote Ich ins Leben gerückt. «Das Biest wird nicht sterben!» ist die zweite unheimliche Botschaft. Aus der Perspektive, es könne eine nachneronische Epoche geben, wird die grausam-sadistische Gegenwart eines Herrschers, der als Beobachter und Zeitzeuge den Untergang erlebt¹².

Die alphilologische Forschung hat den Kaiserviten noch kaum eine philologisch gegründete Antwort auf die Frage zu entlocken vermocht, die so viele Leser des Sueton umtreibt. Ich meine die Frage nach Genese und Artung des Wahnsinns, der die Vertreter des julisch-claudischen Hauses, den einen mehr, den anderen weniger, befahl. Philologisch gesprochen, verfällt Nero erst dem Übermut der willkürlichen *correctio* des Verses und betreibt dann die blutige Realexegese des nach seinem Gusto abgeänderten Worts. Aus dem

¹² Bei Cassius Dio ist aus der 'philologischen Urszene' des *incendium Romae* die nüchterne Feststellung eines Begehrens geworden: «Danach verlangte Nero, sich einen zweifellos stets gehegten Wunsch zu erfüllen, nämlich bei Lebzeiten die ganze Stadt sowie das Reich zu vernichten» (62, 16, 1 μετὰ δὲ ταῦτα ἐπεθύμησεν ὅπερ πού ἀεὶ ἤϋχετο, τὴν τε πόλιν ὅλην καὶ τὴν βασιλείαν ζῶν ἀναλώσαι [nach der Epitome des Xiphilinos]).

unschädlichen, gemeinen Satz wird ein Vernichtungsprogramm, das er mit Eifer exekutiert. Wir kennen das destruktive Potential der Buchstabengläubigkeit aus den politischen Manifestationen des religiösen Fundamentalismus. Neros Gesetz aber ist nicht das getreulich überlieferte Wort, sondern seine willkürliche Abänderung und Verkehrung. Aller Ehrgeiz gilt dem Unterfangen, die Wahrheit einer Fälschung ins helle Licht zu setzen. Nicht mehr die Überlieferung ist verbindlich, die Augenblickseingebung des Potentaten setzt den Maßstab. Wir konstatieren also die Zwittergestalt einer Auffassung von Sprache, die die völlige Freiheit des Wandels und die absolute Geltung zusammendenkt. Es ist kurios, daß der für uns anonym bleibende Trimeter die nderonische Sprachpolitik auf der denotativen Ebene, also nach der bloßen Satzaussage, performativ abzubilden scheint: «Sollen sich doch Erde und Feuer mischen!».

Das Gesetz des Nero wäre kein Gesetz, wenn es nicht alle seine Wahrnehmungen bestimmte: Zu den alten Häusern und Gassen der Stadt unterhält er das narzißtische Verhältnis eines Beaus, dem die Unförmigkeit und Enge der Umgebung aufs Gemüt zu schlagen drohen. Der *princeps* ist beleidigt ob der Häßlichkeit der mißratenen Form (38, 1 *quasi offensus deformitate veterum aedificiorum et angustiis flexurisque vicorum*). Und so bekämpft er sie – gerade wie einen persönlichen Feind – auch nicht heimlich, sondern offen und erreicht (so) das Unglaubliche, daß gewesene Konsuln, die seine Kammerdiener auf ihren Grundstücken auf frischer Tat ertappten, diese nicht an der Brandstiftung hindern. Wo sich ihnen Mauern in den Weg stellen, werden diese mit schwerem Kriegsgerät (*bellicis machinis, ibid.*) zum Einsturz gebracht. Unterschiedlos versinken Scheunen, Häuser und ganze Straßenzüge im Wüten der Flammen (38, 2 *ea clade saevitum est*). Das Volk nimmt zu den Totenmalen und Gräbern seine Zuflucht. Die (Über)Lebenden kehren ein (*ad [...] deversoria, ibid.*) in den Stätten des Todes. Die Vertauschung von Leben und Tod – im Tragikervers noch eine Pointe – wird zur bitteren Wahrheit. Es verbrennen auch die spoliengeschmückten Häuser altehrwürdiger Feldherren und selbst die zur Zeit der großen Kriege geweihten Tempel der Götter, es brennt alles, was an baulichen Denkmälern aus dem Altertum überdauert hat.

Neros Feuer wütet vor allem gegen den Unterschied, gegen den Unterschied der Form und Gattung der Häuser, gegen die Unterschiedenheit nach Alter, Funktion und Bedeutung. Es versinkt der ganze Zeichenapparat der überlieferten Kultur: Mauern und Grundstücke, Scheunen und Häuser und Wohnblöcke, Gassen und

Straßen, die herrschaftlichen und die geweihten Räume, die Spolien, Widmungen und Weihungen, alles, was man sehen und woran man sich erinnern sollte. Der Wahn des Kaisers zielt auf die Nivellierung des Unterschieds. Das Volk von Rom hat den Geist der Neronischen Stadtentwicklung in einem hübschen Graffito auf den Punkt gebracht (39, 2):

Roma domus fiet: Veios migrate, Quirites,
si non et Veios occupat ista domus.

Das ingeniose *Dictum* des Ovid, wonach im Reich des Augustus *urbs* und *orbis* zu einer Einheit verschmolzen¹³, ist hier in die städtebauliche Grotteske getrieben. Und in der Tat: *Er*, Nero, macht den Unterschied, und dazu muß er Raum schaffen, wo bisher Fülle war, und Weite herstellen, wo bisher Enge herrschte. Die Welt steht ihm im Weg, die Tradition ist Hindernis. Und als wäre der Untergang der Stadt nicht genug, sucht er sich an ihm zu bereichern, indem er noch aus der Entsorgung des Schutts (und der Leichen) seinen Profit zu ziehen trachtet. Die Häuser und Paläste bedeuten ihm nichts. Sie verstellen den Blick auf eine Zukunft, in der er allein über Kontinuität und Abbruch entscheiden wird. An die Stelle einer prozedural transparenten politischen Willensbildung treten das ästhetische Geschmacksurteil oder schlicht die monetär-ökonomische Bedeutung der materialen Reste der Stadt – als Kapital.

Inmitten des brennenden Rom findet der Kaiser den Ort, wo er den Unterschied selbst verkörpern und darstellen, wo er den Untergang der alten und die Einsetzung einer neuen Tradition in einsamer Feier genießen kann. Es ist ein ausgezeichnete Ort, kein Palast unter Palästen, kein Turm unter anderen Türmen, sondern das turmhoch sich erhebende Stadthaus des Maecenas, das er aufsucht, um von dessen ragender Höhe weit hinaus auf die brennende Stadt zu blicken. An der Identifikation des luftigen Standorts scheint kein Zweifel erlaubt¹⁴. Auch Tacitus berichtet von dem Moment der Krise und

¹³ Ov. *Fast.* 2, 683 f. *Gentibus est aliis tellus data limite certo: | Romanae spatium est Urbis et orbis idem.*

¹⁴ Cassius Dio läßt den Kaiser «zum Dach seines Palastes [sc. auf dem Palatin] empor(steigen), von wo aus man den besten Überblick über den größeren Teil der Brandstellen hatte» (62, 18, 1 ὁ Νέρων ἐξ τε τὸ ἄκρον τοῦ παλατίου, ὅθεν μάλιστα σύνοπτα τὰ πολλὰ τῶν καιομένων ἦν, ἀνῆλθε).

der Intervention des Nero, als sich das Feuer der kaiserlichen *domus* (*qua Palatium et Maecenatis hortos continuaverat*)¹⁵ näherte. Und auch Tacitus kennt die Szene, die wir uns nun freilich zunächst in der Suetonischen Fassung ansehen wollen (38, 2):

Hoc incendium e turre Maecenatiana prospectans laetusque «flammae», ut aiebat, «pulchritudine» Halosin Ilii in illo suo scaenico habitu decantavit.

Der Kaiser blickt auf den Brand (nicht auf die Stadt) und freut sich (wie er ausdrücklich feststellt) der «Schönheit der Flamme(n)»¹⁶. Die brennende Stadt versöhnt ihn, so scheint es, mit der Zumutung, daß er so lange die Häßlichkeit ihres Anblicks ertragen mußte. Der Augenblick ist gekommen, wo Erde Feuer und Feuer Erde geworden ist. Und der Kaiser ist – ἐμοῦ ζῶντος – mittendrin. Wir verstehen jetzt, daß das kuriose Dictum und seine Kennzeichnung als solches (*ut aiebat*) ein Authentizitätsmarker ersten Ranges ist, der die Brücke zum Literaturzitat des Eingangs schlägt. Geboten ist die Markierung der totalen Präsenz auch deshalb, weil uns schon das nächste Bild die komplexe Spiegelung des Moments in der (großen) Literatur vor Augen führt. Ignorieren wir für einen Augenblick die Peinlichkeit der Szene, in der ein *princeps* in stadtbekannter Verkleidung (*in illo suo scaenico habitu*) seine Version der posthomerisch-epigonalen *Iliou halosis* zum Besten gibt. *Decantavit* ist verräterisch genug. Der Moment der Schöpfung ist ein Moment der Wiederholung. Dieselben Klamotten, dasselbe Stück, dieselbe Leier! Aber auf die ästhetische Denunziation der Selbstfeier des Kaisers kommt es ja gar nicht an. Nur auf die philologische Rekonstruktion eines Details der wahnhaft verlaufenden Geschichte des julisch-claudischen Hauses. Blicken wir nicht auf das verächtliche Produkt der hier angezeigten Kunst, sondern auf etwas anderes. Berühmt geworden ist die Szene nicht, weil sie den Ersten der Römer als blutigen Dilettanten zeigt, sondern weil sie einen scharfen Einschnitt in der Geschichte der Entwicklung der

¹⁵ Tac. *Ann.* 15, 39, 1 (zitiert nach der Ausgabe HEUBNER 1983). Bei Tacitus freilich sagt das «Gerücht», der Kaiser habe genau zum Zeitpunkt des Brands seine Hausbühne betreten und Trojas Untergang besungen (15, 39, 3 *ipso tempore flagrantis urbis inisse eum domesticam scaenam et cecinisse Troianum excidium*).

¹⁶ Ob man *laetus* noch in das Nero-Zitat hineinziehen darf? Es wäre das vielleicht denkwürdigste und unheimlichste Dictum der Epoche. Kaster läßt das 'Zitat' erst bei *flammae* beginnen (und so schon Ihm [1908]).

Kunst markiert. Nero hat seine eigene Schöpfung, den verwandelten Trimeter, beim Wort genommen und aus dem Wort Fleisch werden lassen. Ein als philologische Emendation (*immo* läßt an der Art der Intervention keinen Zweifel)¹⁷ daherkommender winziger Eingriff führt die epochale Katastrophe herauf. Soll einer sagen, es komme nicht auf den Buchstaben an!

Die Grenzen von Phantasie und Wirklichkeit sind nicht nur verwischt, sondern aufgehoben in der Schönheit des Brandes. Es geht nur mehr um die eine Wahrnehmung. Das Phantasma des Kaisers ist kein Phantasma mehr, sondern brennende Wirklichkeit. Auch die Unterscheidung von Kunst und Leben verbrennt in der ästhetischen Totale. Es entsteht für einen großartigen, schrecklichen Augenblick die Idee der Avantgarde, die fast zweitausend Jahre später an der Aufhebung genau dieser Unterscheidung arbeiten wird. Das hat sie für die Verführung durch totalitäre Politikentwürfe empfänglich gemacht. Ernst Jünger ist ein später Teil dieser Bewegung¹⁸.

Nero freilich macht die phantastische Schöpfung augenblicklich zunichte, wenn er die «gewaltige Schönheit» nicht aushält, sondern sie umstandslos in die Requisiten seiner kitschig-historischen Kunst übersetzt.

Man steigt auf einen Turm sonst, um zu unterscheiden. Nero aber eröffnet sich in der Höhe das Reich des Unterschiedslosen. Maecenas «genoß» – wie Heinze und Kiessling nicht unplausibel schreiben – «von seinem hochgebauten Palast ... [es folgt die Suetonstelle] freiesten Ausblick auf die Kette der Sabinerberge und die Gruppe des Albanergebirges mit ihren weithin leuchtenden Ortschaften und Villen; und wenn an sich schon *laudatur domus longos quae prospicit agros* (epp. I, 10, 23), so ist es ein unvergleichlicher Vorzug, das Panorama der römischen Campagna vom eigenen Fenster aus genießen zu können» (*ad Carm.* 3, 29, 5). Nero erkennt nichts, sondern wiederholt nur die uniforme, langweilige Tradition. Den Blick ins Weite und Offene erträgt er nicht, sondern sucht nur – Philologie,

¹⁷ (*D*)icente quodam in sermone communi: «...», «immo», inquit, «ἐμοῦ ζῶντος» (38, 1).

¹⁸ Man hat sich bisher damit begnügt, den Brand Roms als Urszene des sogenannten «Ästhetischen Neronismus» zu lesen, den – in der Nachfolge von Edmund Burkes Frühschrift *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757, 1759²) – Moses Mendelssohn in der zweiten Fassung seiner *Briefe über die Empfindungen* (1761) begründete. Siehe ZELLE 1987, S. 328 und ZELLE 1989.

pervers! – die gediegene literarhistorische Parallele. Tacitus hat für diesen Vergleich ein erstaunliches Wort gefunden: *praesentia mala vetustis cladibus adsimulantem* (*Ann.* 15, 39, 3). Wir sehen, woran die ästhetische Revolution des Nero gescheitert ist: Im Augenblick, da die Moderne aus dem Geiste eines *adynaton* entsteht, verfälscht er die heiße Gegenwart, indem er sie der alten Katastrophe ähnlich machen will.

Auch Jüngers Beobachter vergleicht, doch muß er die Wirklichkeit dazu nicht umbilden. Sie zeigt sich ihm einfach in der Form, in den Linien und Ausbuchtungen des Glases in seiner Hand. Das moderne, das avantgardistische Subjekt gibt selbst das Gesetz, nach dem ihm die Welt erscheint. Es läßt sich nicht ablenken, sondern formt die Struktur seiner Wahrnehmung zum ästhetischen und – ja, auch dies – moralischen Imperativ.

Und Maecenas? Ihn ruft der Dichter, das lyrische Ich, auf, sich endlich loszureißen vom Blick auf «das feuchte Tivoli» und «Aefulas abschüssige Fluren» und «die Bergrücken des Telegonos, des Vaternörders» und «die widerwärtige Fülle» und «den den steilen Wolken nahen Riesenbau» (des Hauses) zu verlassen und «des glücklichen Roms Rauch und Reichtum und Lärm(en)» nicht länger «anzustauen». So steht es im Text¹⁹. Heinze/Kiessling geben uns in lyrisierend-verfälschender Paraphrase das süffige Rundbild, das uns der Dichter vorenthält. Der Blick des Lyrikers auf den Blick seines Gönners antizipiert schon die Richtung, in die die lange lyrische Rede verweist: Auf Maecenas, den «etruskischen Königssproß» (*Tyrrhena regum progenies*, 3, 29, 1), warten im Hause des Dichters ein Fäßchen Wein, Salbe und Rosenschmuck²⁰. Schon oft sei den Reichen das reinliche Mahl in der Hut eines bescheidenen Laren, wie er das Haus der Armen schmückt, als willkommene Abwechslung erschienen²¹.

Der Dichter sucht seinen Gönner vom Turm wegzuziehen. Die Konzentration auf die Dinge des Alltags ist das Gebot der Stunde.

¹⁹ HOR. *Carm.* 3, 29, 5-12 [...] *eripe te morae, | ne semper udum Tibur et Aefulae | declive contempleris arvum et | Telegoni iuga parricidae. || Fastidiosam desere copiam et | molem propinquam nubibus arduis; | omitte mirari beatae | fumum et opes strepitum-que Romae* (zitiert nach der Ausgabe von SHACKLETON BAILEY 1985).

²⁰ *Ibid.*, 1-5 [...] *tibi | non ante verso lene merum cado | cum flore, Maecenas, rosarum et | pressa tuis balanibus capillis || iam dudum apud me est.*

²¹ *Ibid.*, 13-6 *Plerumque gratae divitibus vices | mundaeeque parvo sub Lare pauperum | cenae sine aulaeis et ostro | sollicitam explicuere frontem.*

Nur in einer oberflächlichen Lektüre könnte man versucht sein, den augusteischen Text und seine Vorstellung von der Ordnung des Raums für das weniger zukunftssträchtige Modell zu halten. Jüngers 'Burgunderszene' zeigt, vermutlich unfreiwillig, daß zwei bei Horaz und Sueton offensichtlich noch getrennte Traditionen der Wahrnehmung, die partikularistische und die totale, die extrem fokussierende Perspektive und der Blick ins Weite und Offene zusammenkommen mußten, damit die ästhetische Moderne, wie wir sie kennen, entstehen konnte.

JÜRGEN PAUL SCHWINDT

- BOHRER 1978: K.H. BOHRER, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München-Wien 1978.
- HEINZ 1948: K. HEINZ, *Das Bild Kaisers Neros bei Seneca, Tacitus, Sueton und Cassius Dio (Historisch-philologische Synopsis)*, Biel 1948 (Diss. Bern 1946).
- HEUBNER 1983: P. CORNELII TACITI *libri qui supersunt*, I, *Ab excessu Divi Augusti*, ed. H. Heubner, Stuttgart 1983.
- HOLSON 1976: P. HOLSON, *Nero and the Fire of Rome – Fact and Fiction*, «Pegasus», 19, 1976, S. 37-44.
- HÜPPAUF 1995: B. HÜPPAUF, *Die Stadt als imaginiertes Kriegsschauplatz*, «Zeitschrift für Germanistik», 5, 1995, S. 317-35.
- JÜNGER 1949: E. JÜNGER, *Strahlungen*, Tübingen 1949.
- JÜNGER 1979: E. JÜNGER, *Strahlungen*, in Id., *Sämtliche Werke*, 1. Abtlg., *Tagebücher*, Bd. 3, *Tagebücher 3, Strahlungen 2*, Stuttgart 1979.
- KASTER 2016: C. SUETONI TRANQUILLI *De vita Caesarum libri VIII et De grammaticis et rhetoribus liber*, recensuit R.A. Kaster, Oxford 2016.
- RITTER 2006: H. RITTER, *Kristallisation*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 10-09-2006 (auch in *Ernst Jünger in Paris*, hrsg. von T. Wimbauer, Hagen-Berchum 2015² [2011], S. 76-8).
- SHACKLETON BAILEY 1985: Q. HORATI FLACCI *Opera*, ed. D.R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1985.
- WARMINGTON 1969: B.H. WARMINGTON, *Nero. Reality and Legend*, London 1969.
- WIMBAUER 2015: T. WIMBAUER, *Kelche sind Körper: Der Hintergrund der 'Erdbeeren in Burgunder'-Szene*, in *Ernst Jünger in Paris*, hrsg. von T. Wimbauer, Hagen-Berchum 2015² (2011), S. 9-75 (auch in *Anarch im Widerspruch. Neue Beiträge zu Werk und Leben der Gebrüder Jünger*, hrsg. von T. Wimbauer, Schnellroda 2004, S. 23-70).
- WYKE 1994: M. WYKE, *Make like Nero! The Appeal of a Cinematic Emperor*,

in *Reflections of Nero – Culture, History and Representation*, ed. by J. Elsner and J. Masters, London 1994, S. 11-28.

ZELLE 1987: C. ZELLE, 'Angenehmes Grauen'. *Literarhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schreckens im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987.

ZELLE 1989: C. ZELLE, *Ästhetischer Neronismus. Zur Debatte über ethische oder ästhetische Legitimation der Literatur im Jahrhundert der Aufklärung*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 63, 1989, S. 397-419.



Finito di stampare nel mese di dicembre 2019
presso CSR S.r.l.
Via di Salone, 131/c - 00131 Roma
Tel. +39 06 4182113